O olhar opositivo – a espectadora negra, por bell hooks

Publicado em **26 26+00:00 maio 26+00:00 2017**

Bell Hooks

O texto abaixo foi publicado em 1992 e se encontra na coletânea Black Looks: Race and Representation *(Boston: South End Press). Por entender que este é um texto absolutamente essencial para o debate interseccional sobre como a mulher negra é olhada no cinema e olha o cinema, pedi para a tradutora Maria Carolina Morais colocar esse texto em português. A urgência da tradução desse texto começou a parecer evidente a partir de uma oficina sobre representação da mulher no cinema que comecei a dar em 2016. Ou seja, não há qualquer objetivo comercial e não há ligação com qualquer instituição ou editora nesse exercício de traduzir bell hooks. A ideia é compartilhar conhecimento. Sem mais,* **The Oppositional Gaze: Black Female Spectators**, *agora em português:*

Ao pensar sobre as espectadoras negras, lembro de que fui punida na infância por ficar encarando, pela forma firme e direta com que as crianças olham para os adultos, olhares que eram vistos como confrontação, gestos de resistência, desafios à autoridade. O "olhar" sempre foi político na minha vida. Imagine o terror que a criança sente quando, após repetidas punições, vem a entender que o olhar pode ser perigoso. A criança que aprendeu tão bem a olhar para o outro lado quando preciso. No entanto, quando punida, os pais lhe dizem: "Olhe para mim quando falo com você!". Só que a criança tem medo de olhar. Tem medo, mas é fascinada pelo olhar. Há poder em olhar.

Publicidade

Fiquei impressionada quando li nas aulas de história pela primeira vez que os donos de escravo brancos (homens, mulheres e crianças) puniam os negros escravizados por olhar; perguntei-me como essa relação traumática com o olhar havia influenciado os negros como espectadores, e na criação de seus filhos. A política da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que aos escravos era negado o direito de olhar. Ao conectar essa estratégia de dominação àquela usada pelos adultos nas comunidades rurais negras do sul,

onde cresci, foi doloroso pensar que não havia diferença alguma entre os brancos que haviam oprimido os negros e nós mesmos. Anos depois, quando li Michel Foucault, refleti novamente sobre essas conexões, sobre as formas como o poder enquanto dominação se reproduz em diferentes locais empregando aparatos, estratégias e mecanismos similares de controle. Desde que soube na infância que o poder dominador que os adultos exerciam sobre mim e o meu olhar nunca era tão absoluto a ponto de eu não ousar olhar, espiar, encarar perigosamente, eu soube que os escravos haviam feito o mesmo. Que todas as tentativas de reprimir o poder nosso/das pessoas negras de olhar havia produzido em nós uma ânsia avassaladora de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo. Ao termos coragem de olhar, nós desafiadoramente declaramos: "Eu não só vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade". Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém em face das estruturas de dominação que o conteriam abre a possibilidade de agenciamento. Em boa parte de seu trabalho, Michel Foucault insiste em descrever a dominação em termos de "relações de poder", como parte de um esforço para desafiar o pressuposto de que "o poder é um sistema de dominação que controla tudo e não deixa espaço para a liberdade". Ele afirmou enfaticamente que em todas as relações de poder "há necessariamente a possibilidade de resistência", e convida o pensador crítico a examinar essas margens, lacunas, e localizações no corpo e através do corpo nas quais o agenciamento pode ser encontrado.

No ensaio *Cultural Identity and Cinematic Representation*, Stuart Hall reivindica o reconhecimento de nosso agenciamento como espectadores negros. Ao rejeitar a construção das representações brancas da negritude como totalizantes, Hall fala sobre a presença branca: "O erro não é conceitualizar essa 'presença' em termos de poder, mas localizá-la como algo completamente externo a nós – uma força extrínseca, cuja influência pode ser descartada como uma serpente descarta a pele". O que Frantz Fanon nos lembra, em *Pele negra, máscaras brancas,* é de como o poder é tanto interno quanto externo.
(...) os movimentos, as atitudes, os olhares do Outro me fixaram ali, assim como uma solução química é fixada por um corante. Eu estava indignado; exigi uma explicação. Nada aconteceu. Explodi. Agora os fragmentos foram remontados por outro eu. Esse "olhar", do – por assim dizer – lugar do Outro, nos fixa, não apenas em sua violência, hostilidade e agressão, mas na ambivalência do seu desejo.

Espaços de agenciamento existem para as pessoas negras, dentro dos qual podemos tanto interrogar o olhar do Outro, mas também olhar para trás, e para nós mesmos, nomeando o que vemos. O "olhar" foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo. Os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um olhar crítico, que "olha" para documentar, que é opositivo. Na luta pela resistência, o poder do dominado para garantir o agenciamento ao reivindicar e cultivar a "consciência" politiza as relações "do olhar" – aprende-se a olhar de um certo modo para resistir.

Quando a maioria dos negros nos Estados Unidos tiveram pela primeira vez a oportunidade de ver filmes e programas de TV, eles o fizeram perfeitamente conscientes de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Ver televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era envolver-se com a negação da representação negra. Foi o olhar opositivo que respondeu a essas relações do olhar ao desenvolver o cinema negro independente. Os espectadores negros do cinema e da televisão convencionais puderam traçar o progresso dos movimentos políticos pela igualdade racial via a construção de imagens, e assim o fizeram. No lar sulino da minha família negra e de classe trabalhadora, localizado em um bairro segregado racialmente, assistir à televisão era uma forma de desenvolver o senso de espectatorialidade crítica. A

não ser que você fosse trabalhar no mundo branco, entre os dois caminhos, você aprendia a olhar as pessoas brancas vendo-as na tela. Os olhares negros, como foram constituídos no contexto dos movimentos sociais para a insurreição racial, eram olhares interrogativos. Nós ríamos de programas de TV como *Our Gang* e *Amos 'n' Andy*, dessas representações brancas da negritude, mas também os olhávamos criticamente. Antes da integração racial, os espectadores negros de filmes e programas de TV sentiam prazer visual em um contexto no qual olhar estava também relacionado à contestação e à confrontação.

Ao escrever sobre as relações do olhar negro em *Black British Cinema: Spectatorship and Identity Formation in Territories*, Manthia Diawara identifica o poder do espectador: "Cada narração coloca o espectador em uma posição de agenciamento; e a raça, a classe e as relações sexuais influenciam o modo como essa subjetividade é preenchida pelo espectador". Ele dedicou atenção especial aos momentos de "ruptura", quando o espectador resiste à "completa identificação com o discurso do filme". Essas rupturas definem a relação entre os espectadores negros e o cinema dominante anterior à integração racial. Assim, o prazer de alguém com um filme no qual as representações de negritude eram estereotipicamente degradantes e desumanizantes coexistiam com a crítica prática que restabelecia a presença onde ela havia sido negada. A discussão crítica do filme enquanto ele estava passando, ou ao terminar, mantinha a distância entre espectador e imagem. Os filmes feitos por negros também estavam sujeitos ao questionamento crítico. Uma vez que surgiram em parte como resposta à incapacidade do cinema dominado por brancos de representar a negritude de uma maneira que não reforçasse a supremacia branca, eles também foram examinados pela crítica no sentido de identificar se as imagens eram vistas como cúmplices das práticas cinematográficas dominantes.

Os olhares negros críticos e questionadores estavam principalmente preocupados com questões de raça e racismo, e a forma como a dominação racial dos negros pelos brancos sobredeterminava a representação. Raramente se preocupavam com gênero. Os espectadores negros podiam repudiar a reprodução do racismo no cinema e na televisão, a negação da representação negra, ao mesmo tempo em que tinham a sensação de que estavam se rebelando contra a supremacia branca ao ousarem olhar, ao se comprometerem com políticas falocêntricas de espectatorialidade. Dadas as circunstâncias da vida real pública em que o homem negro era assassinado/linchado por olhar para uma mulher branca, nas quais o olhar negro estava sempre sujeito ao controle e/ou à punição pelo poderoso Outro branco, o campo privado das telas de televisão ou das salas de cinema podiam libertar o olhar reprimido. Ali, eles podiam "olhar" para as mulheres brancas sem a supervisão, a interpretação e a punição da estrutura dominante sobre o seu olhar. Essa estrutura de supremacia branca que havia matado Emmet Till** por interpretar seu olhar como violação, como "estupro" da mulher branca, não podia controlar as reações dos negros às imagens na tela. Os espectadores negros podiam entrar em um espaço imaginativo de poder falocêntrico que mediava a negação racial. Essa relação de gênero com o olhar tornou a experiência do espectador negro radicalmente diferente daquela da espectadora negra. Os principais primeiros diretores independentes negros representavam a mulher negra como objeto do olhar masculino. Seja ao olhar através da câmera ou na tela de cinema, seja nos filmes de massa, ou *race films**** como os de Oscar Micheaux, o olhar negro tinha um escopo diferente em relação ao da mulher negra.

As mulheres negras escreveram pouco sobre a espectadora negra, sobre as práticas correntes dos filmes. Recentemente, um corpus cada vez maior de teoria e crítica do cinema feito por mulheres começou a surgir. O prolongado silêncio das espectadoras e críticas negras era uma resposta à ausência, à negação cinematográfica. Em *A tecnologia de gênero*, Teresa de Lauretis, com base no trabalho de Monique Wittig, chama atenção "ao poder dos discursos para 'violentar' pessoas; violência que é material e física, apesar de produzida por discursos abstratos e científicos da mídia de massa". Com a possível exceção dos primeiros *race films*, as espectadoras negras tiveram de desenvolver relações de olhar com o contexto

cinematográfico que constrói nossa presença como ausência, que nega o "corpo" da mulher negra com o intuito de perpetuar a supremacia branca e, com ela, a espectatorialiade falocêntrica na qual a mulher a ser olhada e desejada é "branca". (Filmes recentes não se encaixam nesse paradigma, mas estou me voltando ao passado com a intenção de traçar o desenvolvimento da espectadora negra).

Ao falar com mulheres negras de todas as idades e classes, em diferentes áreas dos Estados Unidos, sobre suas relações de olhar fílmicas, ouço repetidamente respostas ambivalentes em relação ao cinema. Só poucas das mulheres negras com quem conversei lembravam-se de ter sentido prazer com *os race films*, e mesmo aquelas que tinham essa lembrança carregavam a sensação de que o prazer era interrompido e usurpado por Hollywood. A maioria delas insistiu que nunca havia ido ao cinema com a expectativa de ver representações arrebatadoras da mulher negra. Tinham plena consciência do racismo no cinema – do apagamento violento da mulher negra. No ensaio de Anne Friedberg, *A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification*, ela ressalta que a "identificação só pode ocorrer por meio do reconhecimento, e todo reconhecimento é em si uma confirmação implícita da ideologia do status quo". Mesmo quando as representações da mulher negra estavam presentes nos filmes, nossos corpos e seres estavam lá para servir – para fortalecer e manter a mulher branca como objeto do olhar falocêntrico.

Em *Girls on Film*, Julie Burchil comenta a caraterização das mulheres negras em Hollywood, e descreve sua presença ausente:

As mulheres negras foram mães sem filhos (Babás – e quem consegue esquecer o espetáculo repulsivo de Hattie MacDaniels atendendo a todos os desejos da tonta Vivien Leigh e perguntando como uma pateta: "O que a minha sinhazinha vai vestir?") (...) Lena Home, a primeira artista negra a assinar contrato de longo prazo com um grande estúdio (MGM), parecia submissa, mas era, na verdade, muito corajosa. Ela ficou furiosa quando Tallulah Bankhead a elogiou por sua pele clara e por suas feições não carregarem traços negroides.

Quando atrizes negras como Lena Horne apareceram no cinema comercial, a maioria dos espectadores não percebia que estava olhando para mulheres negras, a menos que o filme tivesse códigos específicos relacionados aos negros. Burchil é uma das poucas críticas de cinema brancas que ousaram examinar a intersecção entre raça e gênero em relação à construção da categoria "mulher" no cinema como objeto do olhar falocêntrico. Com sua argúcia típica, ela afirma: "O que o fato de as melhores loiras serem, na verdade, morenas (Harlow, Monroe, Bardot) nos aponta sobre a pureza racial? Acho que nos diz que não somos tão brancas como pensamos". Burchil poderia facilmente ter dito "não somos tão brancas como gostaríamos de ser", pois, claramente, a obsessão pela branquitude excessiva das estrelas de cinema era uma prática cinematográfica que buscava manter uma distância, uma separação entre a imagem e a Outra mulher negra; era uma forma de perpetuar a supremacia branca. A política da raça e do gênero esteve inscrita na narrativa cinematográfica tradicional desde *O nascimento de uma nação* em diante. Trabalho seminal, esse filme identificou qual seria o lugar e a função da mulher branca no cinema. Estava claro que não havia lugar para a mulher negra.

Lena Horne

Escrevi um curto ensaio, *Do You Remember Sapphire?*, sobre minhas lembranças do passado em relação às imagens na tela de mulheres negras, e explorei tanto a negação da representação da mulher negra no cinema e na televisão, quanto nossa rejeição dessas imagens. Ao identificar Sapphire, de *Amos 'n' Andy*, como a primeira representação da mulher negra que tive na infância, escrevi:
Mesmo então, ela era pano de fundo, coadjuvante. Uma megera – uma resmungona. Ela estava lá para suavizar a imagem dos homens negros, para os fazer parecer vulneráveis, maleáveis, engraçados, e inofensivos para um público branco. Ela estava lá como um homem travestido, uma megera castradora, como alguém que devia ser enganada, engambelada, alguém que o público branco e negro podia odiar. Um bode expiatório em todos os sentidos. Ela não era nós. Nós ríamos com os homens negros, com as pessoas brancas. Ríamos dessa mulher negra que não era nós. E nem sequer desejávamos estar lá, na tela. Como podíamos querer isso quando nossa imagem, visualmente construída, era tão feia? Não desejávamos estar ali. Não desejávamos ela. Não queríamos que nossa construção fosse a dessa odiada mulher negra – coadjuvante, pano de fundo. Sua imagem negra não era o corpo do desejo. Não havia nada para ver. Ela não era nós.

As mulheres negras adultas tinham uma resposta diferente para Sapphire; elas se identificavam com suas frustações e desgostos. Ressentiam-se com a forma como ela era ridicularizada. Ressentiam-se com a forma como as imagens na tela podiam agredir a mulher negra, podiam nos chamar de megeras, resmungonas. E, em contrapartida, elas tomavam Sapphire para si, como símbolo daquela parte irada de si mesmas que os homens negros e as pessoas brancas não conseguiriam nem sequer começar a entender.

As representações convencionais da mulher negra violentavam a imagem. Em resposta a essa agressão, muitas espectadoras negras descartaram a imagem, desviaram o olhar, não deram ao cinema importância alguma em sua vida. No entanto, havia aquelas espectadoras cujo olhar era o de desejo e cumplicidade. Assumindo uma postura de subordinação, elas se submetiam à capacidade do cinema de seduzir e trair. Eram manipuladas por ele. Todas as mulheres negras com quem eu conversei que eram/são assíduas frequentadoras de salas de cinema, amantes de filmes hollywoodianos, atestaram que, para vivenciar por completo o

prazer que tinham com aquele cinema, elas tinham de escolher ignorar a crítica, a análise; tinham de esquecer o racismo. E, acima de tudo, elas não pensavam sobre o machismo. Qual era a natureza, então, desse olhar feminino adorador – esse olhar que podia sentir prazer no meio da negação? Em seu primeiro livro, *O olho mais azul*, Toni Morrison constrói um retrato da espectadora negra; ela tem o olhar masoquista da vitimização. Ao descrever suas relações de olhar, Miss Pauline Breedlove, uma pobre empregada doméstica que trabalha na casa de uma próspera família branca, afirma:
A única vezinha que fui feliz parece que foi quando eu tava no cinema. Todo tempo que eu tinha, eu ia, e ia cedo, antes da sessão começar. Eles apagavam a luz, e tudo ficava escuro. Depois a tela acendia, e eu mergulhava bem dentro do filme. Os homens brancos cuidavam tão direitinho das suas mulheres, e elas se enfeitavam em casonas limpas com as banheiras bem no mesmo quarto da privada. Esses filmes me davam muita alegria.

Para sentir prazer, Miss Pauline sentada no escuro deve imaginar-se transformada, a mulher branca retratada na tela. Após assistir aos filmes, sentir o prazer, ela diz, "mas, depois disso, voltar pra casa era difícil".

Voltamos para casa para nós mesmas. Nem todas as espectadoras negras se submeteram àquele espetáculo da regressão por meio da identificação. A maioria das mulheres com quem eu falei sentia que conscientemente resistia à identificação com filmes – que essa tensão fazia a ida ao cinema menos agradável; e, às vezes, dolorosa. Como disse uma mulher negra: "Eu podia sempre me divertir com os filmes, contanto que não os olhasse a fundo". Para a espectadora negra que "olha a fundo", o encontro com a tela machucava. Escolher não mais olhar foi um gesto de resistência; virar as costas era um modo de protestar, de rejeitar a negação. Meu prazer na tela acabou abruptamente quando eu e minhas irmãs assistimos a *Imitação da vida*. Quando escrevi sobre essa experiência no ensaio sobre Sapphire, eu me dirigi ao filme diretamente, confessando:
Até agora eu tinha te esquecido, aquela imagem na tela que vi na adolescência, imagens que me fizeram parar de olhar. Lá estava, em Imitação da vida*, aquela confortável imagem da aia. Havia algo familiar em relação a essa negra trabalhadora que amava tanto sua filha, de um jeito que doía. De fato, como garotas negras sulistas que assistiam ao filme, a mãe de Peola nos lembrou das Grandes Mães trabalhadoras, religiosas, que conhecíamos e amávamos. Por conseguinte, não era essa imagem que fisgava nosso olhar; nós estávamos fascinadas com Peola.*
Falando com ela, escrevi:

Você era diferente. Havia algo assustador nessa imagem da jovem beleza negra, sexual e sensual traída – aquela filha que não queria ser aprisionada à negritude, aquela "mulata trágica" que não queria ser negada. "Só me deixe escapar dessa imagem pra sempre", ela poderia ter dito. Sempre me lembrarei dessa imagem. Lembrei do quanto choramos por ela, por nossos desejos frustrados. Ela era trágica porque não havia lugar no cinema para ela, nenhum filme amável. Ela também era uma imagem ausente. Era melhor que fosse assim, que estivéssemos ausentes, pois, quando estávamos lá, era humilhante, estranho, triste. Choramos a noite inteira por você, pelo cinema que não tinha lugar pra você. E, como você, paramos de pensar que algum dia isso seria diferente.

Quando era uma jovem adulta, voltei aos cinemas; depois de um longo período de silêncio, eu havia desenvolvido um olhar opositivo. A ausência de mulheres negras, ou a inserção de uma representação violadora já não me machucariam; eu passei a interrogar o trabalho, cultivei uma forma de desviar o olhar de raça e gênero em troca de conteúdo, forma,

linguagem. Filmes estrangeiros e norte-americanos independentes foram os primeiros locais das minhas relações de olhar fílmico, apesar de eu também assistir a filmes hollywoodianos.

Desde o princípio, as espectadoras negras foram aos filmes conscientes da forma na qual raça e racismo eram determinados pela construção visual do gênero. Seja em *O nascimento de uma nação*, ou nos programas da Shirley Temple, sabíamos que as mulheres brancas eram a diferença sexual racializada ocupando o espaço do estrelato nos filmes narrativos tradicionais. Pressupomos que as mulheres brancas soubessem disso também. Ao ler o ensaio provocativo de Laura Mulvey, *Prazer visual e o cinema narrativo*, a partir de um ponto de vista que reconhece a raça, entende-se bem por que as mulheres negras que não foram ludibriadas pelo cinema tradicional desenvolveram um olhar opositivo. O fato de que nos posicionamos fora desse prazer no olhar, argumenta Mulvey, foi determinado por uma "cisão entre homem/ativo e mulher/passiva". As espectadoras negras deliberadamente escolheram não se identificar com o tema imaginário do filme porque tal identificação era imobilizante.
Ao verem filmes com um olhar opositivo, as mulheres negras tiveram condições de avaliar criticamente as construções cinematográficas da mulher branca como objeto do olhar falocêntrico e escolher não se identificar nem com a vítima, ou com o algoz. As espectadoras negras, que se negavam a se identificar com a mulher branca, que não aceitavam o olhar falocêntrico do desejo e da posse, criaram um espaço crítico em que a oposição binária proposta por Laura Mulvey da "mulher como imagem, o homem como portador do olhar" era continuamente desconstruído. Como espectadoras críticas, as mulheres negras olhavam a partir de um local que perturbava, similar ao descrito por Annette Kubin em *The Power of the Image*:
(...) os atos de análise, de desconstrução e da leitura "a contrapelo" oferecem um prazer adicional – o prazer da resistência, de dizer "não"; não só ao prazer "sem sofisticação", mas às estruturas de poder que nos pediam para consumi-las sem criticidade e de formas altamente restritas.

A crítica feminista convencional não reconhece a espectadora negra de forma alguma. Nem sequer considera a possibilidade de que as mulheres possam construir um olhar opositivo por meio da compreensão e consciência das políticas de raça e racismo. A teoria feminista do cinema, enraizada em um modelo a-histórico e psicanalítico que privilegia a diferença sexual, ativamente suprime o reconhecimento da raça, recriando e espelhando o apagamento da mulher negra que ocorre nos filmes, silenciando qualquer discussão da diferença racial – da diferença sexual racializada. Apesar das intervenções críticas feministas voltadas à desconstrução da categoria "mulher" que ressaltam a importância da raça, muitas críticas de cinema feministas continuam a estruturar seu discurso como se ele falasse das "mulheres" quando, na verdade, fala apenas das mulheres brancas. Parece irônico que a capa de uma antologia recente *Feminism and Film Theory*, editada por Constance Penley, tenha na capa a foto das mulheres brancas Rosalind Russell (atriz) e Dorothy Arzner (diretora) no set do filme de 1936, *Mulher sem alma*, e, no entanto, não há nenhum reconhecimento em qualquer ensaio nesta compilação de que o sujeito "feminino" em discussão é sempre branco. Apesar de haver fotos de mulheres negras dos filmes analisados no texto, não há qualquer reconhecimento da diferença racial.
Seria simplista demais interpretar esse erro de percepção apenas como um gesto de racismo. O que é mais importante é que ele também fala sobre o problema de estruturar a teoria cinematográfica feminista em torno de uma narrativa totalizante da mulher como objeto cuja imagem funciona apenas para reafirmar e reinscrever o patriarcado. Mary Ann Doane aborda a questão no ensaio *Remembering Women: Psychical and Historical Construction in Film Theory*:

Essa ligação à figura de uma Mulher não generalizável como o produto do aparato indica por quê, para muitos, a teoria feminista de cinema parece ter chegado a um impasse, um certo bloqueio em sua teorização (...) Ao focar na tarefa de delinear detalhadamente os atributos da mulher como efeitos do aparato, a teoria feminista de cinema participa do apagamento das mulheres.

O conceito "Mulher" oblitera a diferença entre as mulheres em contextos sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitos históricos em vez de um sujeito psíquico (ou não sujeito). Apesar de Doane não focar na raça, seus comentários dialogam diretamente com o problema de seu apagamento. Pois é apenas enquanto se imagina a "mulher" no plano abstrato, quando a mulher se torna ficção ou fantasia, que a raça pode não ser vista como significativa. Será que realmente vamos imaginar que as teorias feministas que só escrevem sobre imagens de mulheres brancas, que subordinam esse sujeito histórico específico à categoria totalizante de "mulher", não "veem" a branquitude das imagens? Pode muito bem ser o caso de elas estarem envolvidas em um processo de negação que elimina a necessidade de revisar formas convencionais de pensar sobre a psicanálise como um paradigma de análise e de repensar um corpus da teoria feminista de cinema que está firmemente enraizado na negação da realidade de que o sexo/a sexualidade podem não ser o significante primário e/ou exclusivo da diferença. O ensaio de Doane aparece em uma recente antologia, *Psychoanalsis and Cinema*, editado por E. Ann Kaplan, no qual, novamente, nenhuma das teorias apresentadas reconhece ou discute a diferença racial, exceto um ensaio, *Not Speaking with Language, Speaking with No language*, que problematiza noções de orientalismo em seu exame do filme *Adynata*, de Leslie Thornton. No entanto, na maioria dos ensaios, as teorias aplicadas tornam-se problemáticas se o quesito raça for incluído como categoria de análise.
Construir a teoria de cinema feminista nesses moldes permite a produção de uma prática discursiva que nunca precisa teorizar qualquer aspecto da representação ou espectatorialidade da mulher negra. No entanto, a existência das mulheres negras dentro da cultura supremacista branca problematiza, e complexifica, as questões gerais da identidade, representação e a espectatorialidade femininas. Se, como sugere Friedberg, "a identificação é um processo que leva o sujeito a ser deslocado por outro; é um procedimento que rompe a separação entre eu e outro, e, dessa forma, replica a própria estrutura do patriarcado"; se a identificação "exige igualdade, precisa da similaridade, desabilita a diferença" – devemos então supor que muitas críticas feministas de cinema que estão "excessivamente identificadas" com o aparato cinemático tradicional produzem teorias que replicam sua agenda totalizante? Por que será que a crítica de cinema feminista, que mais tem reivindicado o terreno da identidade, representação e subjetividade da mulher como seu campo de análise, permanece agressivamente silenciosa no tocante à negritude e, especificamente, às representações da mulher negra? Assim como o cinema comercial tem historicamente forçado espectadoras negras conscientes a não olhar, muito da crítica de cinema feminista veta a possibilidade de um diálogo teórico que possa incluir a voz das mulheres negras. É difícil falar quando se tem a sensação de que ninguém está escutando, quando se tem a sensação de que um jargão ou narrativa especial foi criado, e que apenas as escolhidas o podem compreender. Assim, não admira que mulheres negras tenham, em sua maioria, restringido seu comentário crítico sobre cinema a conversações. Deve-se reiterar que esse gesto é uma estratégia que nos protege da violência perpetrada e defendida pelos discursos da mídia de massa. Um novo foco nas questões de raça e representação no campo da teoria do cinema poderia criticamente intervir na repressão histórica reproduzida em algumas arenas da prática crítica contemporânea, possibilitando um espaço discursivo para a discussão das espectadoras negras.

Quando perguntei a uma mulher negra de uns vinte anos, frequentadora obsessiva de salas de cinema, por que ela achava que não havíamos escrito sobre a espectadora negra, ela comentou: “Temos medo de falar sobre nós mesmas como espectadoras porque já fomos tão abusadas pelo ‘olhar’”. Um aspecto desse abuso foi a imposição do pressuposto de que as relações de olhar da mulher negra não valiam teorizações. A teoria do cinema como um “território” crítico nos Estados Unidos foi e continua a ser influenciada pela dominação racial branca, a qual segue a refletir. Desde que a crítica de cinema feminista a princípio baseou-se num movimento de liberação das mulheres influenciado por práticas racistas, ela não abriu um terreno discursivo e o tornou mais inclusivo. Recentemente, até as teóricas brancas de cinema que incluem análises de raça não demonstram interesse na espectadora negra. Em sua introdução ao conjunto de ensaios *Visual and Other Pleasures*, Laura Mulvey descreve seu inicial mergulho romântico no cinema hollywoodiano, afirmando:
Apesar de esse grande amor, antes não questionado e não analisado, ter entrado em crise pelo impacto do feminismo sobre meu pensamento no começo dos anos 70, ele também teve uma enorme influência sobre o desenvolvimento de minhas ideias e trabalho críticos, e sobre o debate dentro da cultura fílmica na qual estive imersa durante os cerca de 15 anos seguintes. Vistos com olhos afetados pela cambiante atmosfera de consciência , os filmes perderam sua magia.

Ao ver filmes a partir de uma perspectiva feminista, Mulvey chegou àquele local de desafeto que é o ponto de partida de muitas mulheres negras que abordam o cinema dentro da dura realidade vivenciada do racismo. No entanto, seu relato, no qual ela diz fazer parte de uma cultura fílmica que tem raízes em uma relação fundadora de adoração e amor, indica o quanto teria sido difícil entrar naquele mundo desde o princípio enquanto espectadora crítica cujo olhar se formara em oposição.

Diante do contexto da exploração de classe, e da dominação racista e machista, foi apenas por meio de resistência, luta, leitura e olhar “a contrapelo” que as mulheres negras têm conseguido valorizar nosso processo de olhar o suficiente para o nomear publicamente. Por certo, essas espectadoras negras que atestam o oposicionismo de seu olhar desconstroem teorias sobre a espectadora que se arvoraram principalmente na suposição de que, como sugere Doane em seu ensaio, *Women’s Stake: Filming the Female Body*, “a mulher só pode imitar a relação do homem com a linguagem; isto é, assumir uma posição definida pelo pênis-falo como supremo árbitro da falta”. Ao não se identificar nem com o olhar falocêntrico, nem com a construção da mulher branca enquanto falta, a espectadora negra crítica constrói uma teoria de relações de olhar na qual o prazer visual cinemático é o prazer da interrogação. Cada espectadora negra com quem conversei, exceto raras exceções, mencionaram ficar “na defensiva” no cinema. Ao falar sobre como o fato de ser uma espectadora crítica dos filmes hollywoodianos a influenciou, a cineasta negra Julie Dash afirma: “Faço filmes porque eu era uma espectadora e tanto!”. Ao olhar o cinema hollywoodiano a distância, daquele ponto de vista crítico e politizado que não queria ser seduzido pelas narrativas que reproduzem sua negação, Dash assistiu a filmes comerciais repetidas vezes pelo prazer de desconstruí-los. E é claro que há o prazer extra se, durante o processo de interrogação, encontra-se uma narrativa que convida a espectadora negra a envolver-se com o texto sem sofrer ameaças de violação.
É importante mencionar que eu comecei a fazer crítica de cinema em resposta ao primeiro filme de Spike Lee, *Ela quer tudo*, em que contestei a resposta de Lee às práticas do cinema comercial patriarcal que explicitamente representam a mulher (nesse caso, a mulher negra) como objeto de um olhar falocêntrico. O investimento de Lee nas práticas fílmicas patriarcais que espelham padrões dominantes o tornam o perfeito candidato negro a entrar no cânone hollywoodiano. Seu trabalho imita a construção cinemática da mulher branca

como objeto sobre o qual o desejo masculino será inscrito; mas, em vez desta, ele a substitui pelo corpo da mulher negra. É a transferência sem transformação. Ao entrar no discurso da crítica de cinema a partir do lugar da resistência, do não querer, como uma mulher negra da classe trabalhadora que entrevistei disse: "ver a mulher negra na posição que as mulheres brancas sempre ocuparam nos filmes", eu comecei a pensar criticamente sobre a espectadora negra.

Durante anos, busquei filmes independentes ou estrangeiros em que eu era a única mulher negra presente na sala de cinema. Geralmente pensava que, em toda sala de cinema dos EUA, havia outra mulher negra assistindo ao mesmo filme e se perguntando por que ela era a única espectadora negra à vista. Lembro que tentei levar uma de minhas cinco irmãs ao cinema de que eu tanto gostava e de ela ter ficado "furiosa" porque precisaria ler legendas. Para ela, isso era uma violação das noções hollywoodianas de espectatorialidade, do ir aos cinemas para se entreter. Quando a entrevistei para saber o que a havia feito mudar de opinião com os anos, e abraçar esse tipo de cinema, ela vinculou isso ao despertar de sua consciência crítica, dizendo: "Aprendi que havia mais a olhar do que os filmes comuns (Hollywood) me permitiam ver". Eu respondi que, apesar de a maioria dos filmes que eu amava serem todos brancos, eu conseguia me envolver com eles por não terem em sua estrutura profunda um subtexto reproduzindo a narrativa da supremacia branca. Como resposta, ela disse que esses filmes desmitificavam a "branquitude", uma vez que as vidas retratadas pareciam menos baseadas na fantasia de fuga. Sugeriu que eram mais como "a vida que conhecíamos, o lado mais profundo da vida também". Ela, que sempre se sentiu mais seduzida e encantada pelo cinema hollywoodiano do que eu, ressaltou que as mulheres negras que não tem essa consciência devem "quebrar as amarras", para que não sejam mais aprisionadas pelas imagens que encenam um teatro de nossa negação. Apesar de ainda ver filmes hollywoodianos, pois "eles são uma grande influência sobre a cultura" – ela já não se sente ludibriada ou vitimizada.

Após falar com espectadoras negras, e ler discussões escritas tanto na ficção quanto em ensaios acadêmicos sobre a mulher negra, percebi a conexão feita entre o campo da representação na mídia de massa e a capacidade das mulheres negras de se construírem como sujeitos na vida diária. O quanto as mulheres negras se sentem desvalorizadas, objetificadas, desumanizadas nesta sociedade determina o escopo e a textura de suas relações de olhar. Essas mulheres negras cujas identidades foram construídas na resistência, por práticas que se opõem à ordem dominante, eram as mais inclinadas a desenvolver um olhar opositivo. Agora que existe um interesse cada vez maior nos filmes produzidos por mulheres negras, e esses filmes se tornaram mais acessíveis ao público, é possível falar sobre a espectadora negra em relação a esse trabalho. Até agora, a maioria das discussões sobre a espectatorialidade negra com a qual me deparei foca nos homens. Em *O espectador negro: problemas acerca da identificação e resistência*, Manthia Diawara sugere que "os componentes da 'diferença'" entre elementos de sexo, gênero e sexualidade dão origem a diferentes leituras do mesmo material, acrescentando que essas condições produzem um espectador "resistente". O foco de sua discussão crítica é a masculinidade negra.

A publicação recente da antologia *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* me deixou animada, especialmente por incluir o ensaio Black Looks, de Jacqui Roach e Petal Felix, que tentam abordar a espectadora negra. Esse ensaio fez perguntas provocativas que não foram respondidas: Existe um olhar da mulher negra? Como as mulheres negras se relacionam com a política de gênero da representação? Em conclusão, as autoras afirmam que as mulheres negras têm "nossa própria realidade, nossa própria história, nosso próprio olhar – que vê o mundo de forma um tanto diferente do que 'qualquer outra pessoa'". No entanto, elas não nomeiam/descrevem essa experiência de olhar "de forma um tanto diferente". A falta de definição e explicação sugere que elas estão pressupondo uma posição essencialista na qual se assume que as mulheres negras, como

vítimas da opressão racial e de gênero, têm um campo de visão inerentemente diferente. Muitas mulheres negras não "veem de forma diferente" justamente porque sua percepção da realidade está tão profundamente colonizada, formada por modos dominantes de saber. É o que aponta Trinh T. Minh-ha em *Outside in, Inside Out*: "A subjetividade não apenas consiste em falar de si (…) seja essa fala indulgente ou crítica".
O olhar crítico da espectadora negra surge como um local de resistência só quando as mulheres negras individualmente resistem de forma ativa à imposição de formas dominantes de saber e olhar. Embora cada mulher negra com quem eu falei estivesse ciente do racismo, essa consciência não correspondia automaticamente à politização, ao desenvolvimento do olhar opositivo. Quando isso ocorria, as mulheres negras individualmente nomeavam o processo. A "resistência do espectador" de Manthia Diawara, é um termo que não descreve de forma adequada o terreno da espectadora negra. Fazemos mais do que resistir. Criamos textos alternativos que não são apenas reações. Como espectadoras críticas, as mulheres negras participam de uma ampla gama de relações de olhar, contestação, resistência, revisão, interrogação, e invenção em inúmeros níveis. Certamente, quando assisto ao trabalho de cineastas negras como Camille Billops, Kathleen Collins, Julie Dash, Ayoka Chenzira, Zeinabu Davis, eu não preciso "resistir" às imagens, mesmo quando ainda escolho ver o trabalho delas com um olhar crítico.

As pensadoras críticas negras preocupadas com a criação do espaço para a construção de uma subjetividade radical da mulher negra, e com a forma como a produção cultural influencia essa possibilidade, têm perfeita consciência da importância da mídia de massa, do cinema em particular, como um poderoso local para a intervenção crítica. Certamente, o filme de Julie Dash, *Illusions*, identifica o terreno de Hollywood como um espaço de produção de conhecimento que tem enorme poder. No entanto, ela também cria uma narrativa fílmica na qual a protagonista negra subversivamente reivindica esse espaço. Ao inverter a estrutura de poder da "vida real", ela oferece à espectadora negra representações que desafiam noções estereotípicas que nos excluem das práticas discursivas fílmicas. Durante a narrativa, ela usa a estratégia dos filmes de suspense hollywoodianos para solapar essas práticas cinemáticas que negam à mulher negra um lugar nessa estrutura. Ao problematizar a questão da identidade "racial" por meio da representação da morte, de repente é a capacidade do homem branco de olhar, definir, e saber que é questionada. Quando Mary Ann Doane descreve, em *Woman's Stake: Filiming the Female Body*, a forma como as práticas de um filme feminista podem elaborar uma "sintaxe especial para uma articulação diferente do corpo da mulher", ela nomeia um processo crítico que "desfaz a estrutura da narrativa clássica por meio de uma insistência em relação a suas repressões". A estratégia de Dash em *Illusions* pode por certo ser chamada de uma descrição eloquente, mesmo que o filme não deixe de ter problemáticas e funcione dentro de algumas convenções que não são desafiadas com sucesso. Por exemplo, o filme não indica se a personagem de Mignon fará filmes hollywoodianos que subvertam e transformem o gênero, ou se ela simplesmente vai assimilar e perpetuar a norma. Ainda assim, de forma subversiva, *Illusions* problematiza a questão da raça e da espectatorialidade. As pessoas brancas no filme não conseguem "enxergar" que a raça influencia suas relações de olhar. Apesar de estar ganhando acesso ao maquinário da produção cultural representada pelo filme, Mignon continuamente insiste em seus laços com a comunidade negra. O laço entre ela e a jovem cantora negra, Esther Jeeter, é afirmado pelos seus ternos gestos de afirmação, geralmente expressados por meio de trocas de olhares, olhares diretos e sem mediações de reconhecimento. Ironicamente, é o olhar desejante e objetificante masculino que ameaça penetrar seus "segredos" e atrapalhar o processo dela. Metaforicamente, Dash sugere que o poder das mulheres negras de fazer filmes será ameaçado e solapado pelo olhar do homem branco que busca reinscrever o corpo da mulher negra em uma narrativa de prazer voyeurístico no qual a única oposição relevante é a homem/mulher, e o único local da

mulher é o da vítima. Essas tensões não são resolvidas pela narrativa. Não está de forma alguma evidente que Mignon triunfará sobre o "olhar" dominante imperialista, capitalista e supremacista branco.

Ao longo de *Illusions*, o poder de Mignon é afirmado por seu contato com a mulher negra mais jovem, que ela cria e protege. É o processo do reconhecimento mútuo que permite a ambas mulheres negras definir sua realidade, à parte da realidade que lhes foi imposta pelas estruturas de dominação. O olhar compartilhado por essas duas mulheres reforça sua solidariedade. Como o sujeito mais jovem, Esther representa um público em potencial para filmes que Mignon pode produzir, filmes nos quais as mulheres negras serão o foco narrativo. O mais recente longa-metragem de Julie Dash, *Daughters of the Dust* ousa colocar as mulheres negras no centro de sua narrativa. O foco levou os críticos (especialmente homens brancos) a tecer críticas negativas ao filme ou expressar muitas reservas. Claramente, o impacto do racismo e do sexismo sobredeterminam tanto a espectatorialidade – não apenas o que olhamos, mas com quem nos identificamos – que os espectadores que não são mulheres negras têm dificuldade para sentir empatia pelas personagens principais no filme. Ficam desorientados sem uma presença branca no filme.

Daughters of the dust, de Julie Dash

Outra representação das mulheres negras apoiando-se umas nas outras por meio do reconhecimento de sua luta comum pela subjetividade é retratada no trabalho coletivo de Sankofa, *Passion of Remembrance*. No filme, duas amigas negras, Louise e Maggie, estão no começo da narrativa às voltas com a questão da subjetividade, de seu lugar nos movimentos progressivos de liberação negra que são machistas. Elas desafiam as normas antigas e desejam substitui-las por novas compreensões da complexidade da identidade negra, e pela necessidade de lutas de liberação que abordem essa complexidade. Ao vestir-se para ir a uma festa, Luisa e Maggie reivindicam o "olhar". Quando se entreolham por meio de espelhos, elas aparecem completamente focadas em seu encontro com a feminilidade negra. Como elas se veem é o mais importante, não como serão vistas pelos outros. Dançam ao ritmo de *Let's Get Loose* e mostram seus corpos não para um olhar voyeurista colonizador, mas para um olhar de reconhecimento que afirma sua subjetividade – que as constitui como espectadoras. Mutualmente empoderadas, elas saem ansiosas do domínio privatizado para confrontar o público. Ao abalarem as representações racistas e machistas convencionais dos corpos das mulheres negras, essas cenas convidam o público a olhar de forma diferente. Elas agem para intervir criticamente e transformar as práticas

fílmicas convencionais, mudando noções de espectatorialidade. *Illusions*, *Daughters of the Dust*, e *A passion of Remembrance* pregam uma prática fílmica desconstrutiva para solapar as grandes narrativas cinemáticas existentes, mesmo enquanto teorizam no campo do visual. Sem oferecer representações positivas "realistas" que surgem apenas como uma resposta à natureza totalizante das narrativas existentes, elas oferecem pontos de partida radicais. Ao abrirem um espaço para a afirmação da espectadora negra crítica, elas não apenas oferecem representações diversas, mas imaginam novas possibilidades transgressoras para a formulação da identidade.

Neste sentido, deixam explícita uma prática crítica que nos oferece diferentes formas de pensar sobre a subjetividade e a espectatorialidade da mulher negra. Cinematicamente, elas oferecem novos pontos de reconhecimento, incorporando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que reconhece que a identidade é constituída "não fora, mas dentro da representação", e nos convidam a ver o filme "não como um espelho de segunda ordem erguido para refletir o que já existe, mas como uma forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e, assim, nos permitir descobrir quem somos". É a prática crítica que permite a produção da teoria de cinema feminista que aborda a espectadora negra. Ao olharem e olharem de volta, as mulheres negras se envolvem em um processo por meio do qual vemos nossa história como uma contramemória, usando-a como uma forma de conhecer o presente e inventar o futuro.

*** Emmett Till foi um menino negro brutalmente assassinado aos 14 anos, porque "teria olhado" para uma mulher branca de 21 anos (o assassino foi o marido branco dessa mulher). Till se tornou um dos ícones do Movimento dos Direitos Civis, nos Estados Unidos*

**** Tipo de produção cinematográfica feita nos EUA e direcionada ao público negro entre os anos de 1915 e 1950. Os* race films *eram compostos por atores e atrizes negras.*

COMPARTILHE ISSO:

- Twitter
- Facebook
-

Publicado em **Sem categoria** por **carol**. Marque **Link Permanente**.